

Katarzyna Szumlewicz

Spojrzenie, które zdejmuje zły czar

Sztuka i Filozofia 18, 205-211

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Szumlewicz
(Warszawa)

SPOJRZENIE, KTÓRE ZDEJMUJE ZŁY CZAR

John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora,
Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, 270 s.

John Berger to angielski eseista, krytyk sztuki i pisarz, który rozpoczął karierę jako awangardowy malarz. W swoich rozważaniach, dotyczących zazwyczaj malarstwa i fotografii, koncentruje się na kwestiach, związanych z widzeniem, o czym świadczą chociażby tytuły jego książek: *Sposoby widzenia*, *O patrzeniu*, *Sens of sight*, *Another Way of Telling*. W analizach tych bardzo ważny okazuje się wątek krytyczny, gdyż jego zdaniem w sztuce odbijają się społeczne lęki, krzywdy i nadzieje. Berger był związany z kontrkulturą roku 68, czemu niejednokrotnie dawał wyraz, opisując kondycję współczesnego świata. Obok Susan Sontag i Rolanda Barthesa uznawany jest za największego współczesnego krytyka sztuki awangardowej i znawcę fotografii.

Książka Johna Bergera *O patrzeniu* uczyć ma trudnej sztuki widzenia i odczuwania świata – które to umiejętności zostały we współczesnym społeczeństwie niemal całkowicie zapomniane. Prawdziwemu patrzeniu trzeba przede wszystkim bezinteresowności, nie będącej jednakże skupieniem na „wiecznych prawdach” ani innym rodzajem ucieczki od bolesnej rzeczywistości historii. Toteż oficjalny nurt dziejów niewiele Bergera interesuje, sugeruje on natomiast, że to, co najciekawsze, czai się w obszarach zaniedbanych, pominiętych przez dziejopisów. Czytając piękne i niezwykle przenikliwe analizy wybranych zjawisk, nie sposób mu nie uwierzyć.

Trudno w krótkiej recenzji ogarnąć wszystkie tematy, jakie składają się na szeroki wachlarz zainteresowań angielskiego pisarza. Ich ogólną tendencję widać wszelako już w pierwszym eseju „Po cóż patrzeć na zwierzęta”, dotyczącym zmiany postrzegania ich przez człowieka. Autor zaczyna od podkreślenia, że zwierzęta nie zawsze były dla ludzi tym,

czym są dzisiaj – towarem, pracownikami i maskotkami – lecz wkroczyły w świat ludzkiej wyobraźni jako *postańcy* i *niosący nadzieję*. Ten wymiar ich obecności długo współistniał z wykorzystywaniem ich w ludzkiej organizacji. „Zwierzęta przyszły spoza horyzontu” (s. 12) – pisze, podkreślając, że świat fauny przechowuje tajemnice, które w szczególności sposób adresowane są do człowieka.

Podbój przyrody i wykorzystanie jej do masowej produkcji odbierają zwierzętom znaczenie. Dziewiętnastowieczne malarstwo romantyczne antycypowało ten zanik, ukazując je jako wycofane w sferę dzikości, istniejącej, jak pisze Berger, tak naprawdę jedynie w ludzkiej wyobraźni. Ogrody zoologiczne, które początkowo miały świadczyć o sukcesach kolonializmu, rozbrzmiewają dalekim echem tego zamierającego znaczenia. W ich podwojach zwierzęta są zawsze smutne, pokonane i zubożone na świat, co wyraża się przede wszystkim w kuleniu się u krawędzi klatki oraz umykaniu przed wzrokiem, jakby w świadomości, że już nigdy nie zajmą centralnej pozycji. Tak ujmuje to autor: „Ogród zoologiczny, do którego ludzie chodzą, by spotykać zwierzęta, obserwować je i przypatrywać się im, faktycznie jest pomnikiem niemożności takiego spotkania” (s. 29).

Uwięzione zwierzęta poruszają sumienia, nie tylko dziecięce. Ich odmowa kontaktu i powtarzalność zrezygnowanych ruchów zbyt mocno przypominają czysto ludzkie nieszczęście, by móc patrzeć na nie obojętnie. Na zdjęciu przedstawiającym martwego liska, który najwyraźniej walił aż do śmierci w pręty klatki, gdyż ociekają one krwią, dokładnie widać sytuację wszystkich schwytych w niewolę. Dlatego pierwszym odruchem na widok klatek jest chęć wypuszczenia zwierząt, skrywająca na dnie marzenie o własnym wyzwoleniu oraz społeczeństwie bez ucisku. W tej optyce komfortowe zoo w stylu safari, jakkolwiek słuszne i humanitarne, okazuje się symbolem nowej formy zniewolenia, które charakteryzuje się tym, że ludzie za cenę polepszenia warunków życia wypierają się tęsknoty do niemożliwej wolności.

„Obraz zwierząt w naszej psychice nie ulega łatwo rozproszeniu. Przywołują go powiedzonka, sny, gry, opowieści, przesady, a także sam język” (s. 22) – pisze Berger. Trudno nie dostrzec, że wizerunki zwierząt zajmują w dzisiejszym świecie wiele miejsca, zwłaszcza w ofercie przemysłowej kierowanej do dzieci. Ponadto ogromna liczba ludzi trzyma w domach oswojone zwierzęta, które, chociaż nie wykonują żadnej użytecznej pracy, traktowane są jako niezbędne. Jednakże w obu przypadkach treść, jaką przekazują one człowiekowi, ulega wypaczeniu. Ulubieńcy

oferują bowiem właścicielowi lustro dla tej części jego osobowości, która inaczej nie zyskałaby aprobaty – czyli pełnią funkcję lokai. Stają się przy tym dokładnym odbiciem sposobu życia swoich posiadaczy, co tylko podkreśla utratę ich autonomicznego znaczenia.

Karykatury, przedstawiające zwierzęta przebrane za ludzi, początkowo oddziałują podobnie jak zoo; ukazują mianowicie, że zwierzęta, dopiero odgrywając ludzkie role, stają się naprawdę drapieżne i groźne. Także cyrk, chociaż w okrutny sposób, pokazywał jeszcze coś z tego, co kulturowo zostało zduszone. Stopniowo jednak formy te przekształcają się w przemysł rozrywkowy, zatracając krytyczny wymiar na rzecz rubasznego szyderstwa i sentymentalnego kłamstwa, charakterystycznych dla urzeczowionej świadomości. Wszechobecny wizerunek zwierzęcia – ludzkiej marionetki, jak w kreskówkach Disneya – sugeruje, że nie jest ono już niezadowolone, wręcz przeciwnie, tak jak ludzie zachłystuje się światem towarów, dla którego brak alternatyw. Wyraźnie widać to na przykładzie przytoczonej przez autora rozmowy kaczora Donalda z siostrzeńcem na temat wymarzonej „krajiny pieniążków”. Tęsknota za naturą zostaje tu całkowicie zakneblowana, a ona sama wtłoczona w obieg dóbr konsumpcyjnych, przeciwko któremu wymierzone było jej niesprowadzalne do jakichkolwiek kategorii piękno. Berger podsumowuje te rozważania stwierdzeniem, że życie zwierząt „wchłonięte zostało przez tak zwaną milczącą większość” (s. 23). Nie tylko zwierzęta upodobniły się do ludzi; także ludzie nieświadomie naśladują zachowanie zniewolonych pupilków. Świadczy o tym cytat z Grandville’a: „A zatem dobranoc, drogi czytelniku. Wracaj do domu, zamknij dobrze swoją klatkę, śpij mocno i miej dobre sny. Aż do jutra” (s. 28).

W nieco podobny sposób Berger opisuje (w eseju zatytułowanym „Użycia fotografii”) losy fotografii, która nie przypadkiem, jak sugeruje, wynaleziona została w roku osiągnięcia dojrzałości przez Karola Marksa. Na początku była ona najbardziej bezstronnym i demokratycznym medium, z jakiego korzystali ludzie. W przeciwieństwie do sztuk pięknych, uwikłanych w afirmację istniejącego świata, wydawało się, że mówi tylko prawdę i jest całkiem przezroczysta, jeżeli chodzi o przekaz. Rzeczywiście tak na początku było, o czym świadczą chociażby zdjęcia Paula Stranda, jednakże „to właśnie prawdomówność nowego medium zachęciła do rozmyślnego wykorzystania go jako środka propagandy” (s. 72). Dodać należy, że propagandy wyjątkowo skutecznej, gdyż – jak podkreśla Berger – to nie obrazy ani ryciny zostają zastąpione przez fotografię, ale sama ludzka pamięć.

W wyniku działania aparatu fotograficznego na usługach przemysłu świat został całkowicie przeobrażony. Wszystkie jego składniki – przyroda, historia, cierpienie, polityka itd. – zostały przemienione w spektakl reklamowy triumfującego kapitalizmu. Berger cytuje Susan Sontag: „Produkcja obrazów wzmacnia (...) panującą ideologię. Zmiana społeczna zastąpiona zostaje zmianą obrazów” (s. 81). W ten sposób totalny oportunizm, który nie pozwala wykroczyć choćby na milimetr poza narzucone kłamstwo, sam się napędza, jak swoiste *perpetuum mobile*.

Aby walczyć za pomocą zdjęć z takim stanem rzeczy, nie wystarczą dobre chęci, gdyż bunt, jak wielokroć pokazała historia, wpisuje się doskonale w struktury reprodukcyjne zwalczanego ustroju. Opozycyjne plakaty i gazety na ogół wykorzystują do swoich rewolucyjnych celów zastane techniki, podczas gdy kontestatorom przede wszystkim potrzebna jest radykalna zmiana kanonu fotografowania. Berger sądzi, że „poprzez rozpoznanie sposobu, w jaki fotografia została wykorzystana w kapitalizmie, możemy zdefiniować przynajmniej niektóre z zasad praktyki alternatywnej” (s. 84). Zasady te nie są jednak zbyt jasno wyłożone. Na pewno wzorem byłyby zdjęcia Paula Stranda, które „wnikają tak głęboko w szczegóły, że odsłaniają nam nurt kultury czy historii, który niczym krew przepływa przez dany temat” (s. 63).

Tego samego szuka Berger w malarstwie i rzeźbie. Przyciąga go zwłaszcza pewna antynomiczność największych dzieł, które naraz ukazują oskarżenie, nieukozone cierpienie świata, jak i alternatywę wobec niego. Do takich dzieł należy ołtarz Mathiasa Grünewalda. Był on darem malarza dla przytułku trędowatych. Może dlatego wszystko w nim jest przesiąknięte obecnością nieuleczalnej choroby; nawet pielucha małego Jezusa wydaje się zarażonym łachmanem. Ołtarz ten jest bez wątpienia jednym z najbardziej wstrząsających świadectw minionego nieszczęścia, a jego piękno uderza nie pomimo, ale właśnie ze względu na ową nieukojoną rozpacz. Jednakże „to samo dzieło w cudowny sposób ukazuje wąski przesmyk wiodący przez rozpacz” (s. 180). Nie chodzi o pocieszenie ani usprawiedliwienie; po prostu każde prawdziwe dzieło sztuki nosi w sobie coś takiego, co każe wiązać je, niezależnie od jego treści, z przecuciem niewyobrażalnego szczęścia.

Coś podobnego udało się, zdaniem Bergera, osiągnąć Gustavowi Courbetowi, który tak wiernie odmalował nieszczęście chłopów, że aż spotkało się to z niedowierzaniem: „Dokładnie w takim stopniu, w jakim publiczność artystyczna Paryża odebrała to pochodzące ze wsi przesłanie, zaprzeczyła jego prawdzie, nazywając ją złośliwą przesadą” (s. 190).

Z kolei o mistrzostwie Milleta świadczy to, jak potrafił namalować starą kobietę karmiącą kury: jest to jednocześnie najczystszej wody realizm, w którym nie brak historycznego odniesienia, a zarazem miejsce, jakie każdy zna z wielu bajek, zaczynających się w chacie staruszki.

Niewiele jest jednak obrazów w tak czysty sposób łączących protest wobec historycznego ucisku z czymś nieskończenie lekkim i delikatnym, co przywodzi na myśl pierwotną niewinność. Wielu wspaniałych malarzy potknęło się na tej antynomii, uwypuklając jeden z aspektów kosztem drugiego. Na przykład u ekspresjonisty Rouaulta oskarżenie świata zajmuje tak wiele miejsca, że zaczyna go brakować dla współodczuwania, więzi z bohaterami obrazów. Odwrotny błąd popełnia Francis Bacon, który wprawdzie ukazuje na swoich „mięsnych” płótnach skrajną rozpacz, lecz wyraźnie się w niej lubuje i wcale nie pragnie odnaleźć drogi wyjścia z matni. Berger ocenia taką postawę jako zdradę posłannictwa i zestawia Bacona z Disneyem. Obaj, jak pisze, ukazują świat pozbawiony refleksji, pusty i przerażający – i obaj, Disney za pomocą przymilnej manieri, Bacon przy wykorzystaniu sadystycznych i masochistycznych tendencji tkwiących w człowieku, wyrażają na to zgodę, aprobatę względem rozpanoszonej nieludzkości. Nie wiem, czy Berger nie idzie w zestawieniu za daleko, wszak porównanie do Disneya jest wyrokiem niezwykle surowym i degradującym. Jedno wszelako uchwycił bezbłędnie: z wywiadów z Francisem Baconem faktycznie wyłania się artysta, dla którego katastrofa się już dokonała i który jest z tego wyraźnie kontent. Natomiast wychwycone podobieństwo postaci, analogiczne deformacje i stosunek sylwetki do tła, jakie występują u obu twórców, chociaż zadziwiające, złożyłabym raczej na karb przypadku.

O niezrozumienie dla pragnienia wolności oskarża Berger także, z dwóch różnych powodów, Mondriana i Rodina. Pierwszy, któremu nieobce było zaangażowanie społeczne i chęć naprawienia świata, zbytnio zaufał liniom prostym, twierdząc, iż wszystkie inne są ornamentami, wywodzącymi się z feudalizmu. Z jego pracy wyłania się bardzo smutny świat, w którym nie ma miejsca na indywidualność i szczęście, a tylko na dostosowanie. Berger twierdzi, że jest to błąd analogiczny do przekonań radykalnej lewicy, która uwierzyła w ekonomiczny determinizm, a wszystko to, co wykracza poza materialny interes, określiła mianem reakcyjności.

Z kolei Rodin, znany z obsesji na punkcie kobiet, właśnie kobiet nie był w stanie zrozumieć, do czego zdolny był żyjący w podobnym czasie Ibsen. Rzeźby Rodina mówią bowiem o odwróconym marzeniu

Pigmalion: chciałby żywe kobiety zamknąć w kamieniu, tak aby się nie mogły wymknąć i na zawsze pozostały własnością twórcy. Jego bohaterki są przytłoczone tytaniczną siłą, zamykającą im drogę do czegokolwiek poza biernym przystosowaniem do żelaznej męskiej woli. Nie bez powodu dziełem, w którym życie nie zostaje okiełznane i zdławione, jest rzeźba przedstawiająca Balzaka. Ten jedyny raz „tworzywo okazało się rodzaju męskiego” – w związku z czym mogło przedstawiać twórczą moc zamiast zdominowania. Berger podsumowuje to, pisząc: „Nic jaśniej niż rzeźby Rodina, jeśli poddajemy je dostatecznie głębokiej analizie, nie ujawnia istoty mieszczańskiej moralności seksualnej w drugiej połowie XIX stulecia. Z jednej strony hipokryzja i wina, które przyczyniają się do tego, że pożądanie seksualne (...) jest gorączkowe i fantasmagoryczne; z drugiej strony – obawa przed ucieczką kobiet (jako własności) i stała potrzeba ich kontrolowania” (s. 250).

John Berger żywi wielką sympatię do sztuki przekornej, głoszącej pod włos historię i ignorującej obowiązujący styl. Taką sztukę, w jego mniemaniu, tworzą artyści zwani „prymitywnymi”, którzy już samym swoim istnieniem sprzeciwiają się sztywnym podziałom. Ich niechęć do tradycji, zdaniem Bergera, nie jest wywołana imputowaną im naiwnością, lecz zawiera się w niej nie do końca uświadomiony wątek krytyczny. Gdyby chcieli, mogliby przecież zapoznać się z dziejami malarstwa: wysiłek do tego potrzebny nie byłby większy niż ten, którego dokonali, aby móc tworzyć mimo niesprzyjających warunków. Ale właśnie doświadczenie, które zmusiło ich do twórczości, jest na tyle świeże i nowe, że nie ma żadnego odniesienia do zastanych wzorów malarskich. Co więcej – to samo doświadczenie łączy się z wykluczeniem z warstwy, której sztuka tworzy tradycję, będącą jedną z odmian władzy.

Z esejów Bergera wyłania się wszystko to, czemu chciałby utorować drogę do wyzwolenia. Krzyk cierpienia, niezrealizowane szczęście, zdławiona wolność – oto czego dopatruje się w zwierzętach, naturze i kobiecie. Ich wizerunki są w kulturze stale obecne, lecz znaczenie zostało skrajnie zniekształcone. Tak jak miłość do zwierząt i przyrody tradycyjnie przypisywana była myśliwym, kobiety przedstawiano prawie zawsze w roli podglądanego przedmiotu, w czym zresztą obecna była forma utowarowienia na długo przedtem, nim nadszedł jej historyczny triumf. Aby przełamać te aberracje tradycji, potrzeba nowego spojrzenia.

O jego obecności świadczą m.in. obrazy Sekera Ahmeta, na których „wkracza się w bliskość tego, co odległe” (s. 120), oraz rzeźby Romaine Lorquet. Te ostatnie przypominają zarazem ludzkie organy, jak i owoce,

szyszki, korzenie. U ich podstawy leży przekonanie o pierwotnej jedności np. ręki i rozczapierzonego liścia. Tak pisze o nich Berger: „Odrzucenie sugerowane przez te rzeźby ma charakter funkcjonalny, ponieważ kultura, w obrębie której musiałyby one funkcjonować, nie jest zdolna do pośrednictwa między społeczeństwem i przyrodą. I dlatego są one zmuszone próbować robić to samodzielnie” (s. 257). Na koniec eseju o Romaine Lorquet autor przytacza natomiast znamienne słowa Marksa: „Tak więc *społeczeństwo* jest zrealizowaną w pełni jednością istoty człowieka i przyrody, prawdziwym zmartwychwstaniem przyrody, urzeczywistnieniem naturalizmu człowieka i humanizmu przyrody” (s. 258).

W książce Bergera najbardziej wybija się wątek wolności, rozumianej jednak zupełnie inaczej niż w społeczeństwie opartym na mieszczańskich wartościach. Najlepszą jej definicją byłby obraz pola, o którym pisze w ostatnim eseju, zatytułowanym „Pole”. Istotą doświadczenia pola jest to, że rozciąga się ono poza czasem – razem z głosem kukułki, biegnącym psem czy stadem owiec. „Nagle doświadczenie wynikające z bezstronnej obserwacji otwiera się w środku i powoduje narodzenie się szczęścia, które od razu rozpoznajesz jako swoje własne” (s. 266) – podsumowuje Berger. Trudno oprzeć się wrażeniu, że o tym samym myślał mistrz Eckhart, gdy porównał zbawioną duszę do konia biegnącego w nieskończoność po zielonej łące, gdyż, jak pisał, „taka właśnie jest natura konia”.